



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Mądry barok Barańczaka

Author: Danuta Opacka-Walasek

Citation style: Opacka-Walasek Danuta. (2000). Mądry barok Barańczaka. W: W. Wójcik, D. Opacka-Walasek (red.), "Liryka polska XX wieku : analizy i interpretacje. Seria druga" (S. 181-194). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



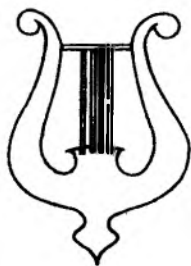
UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



DANUTA OPACKA-WALASEK

Mądry barok Barańczaka

Napisano o poezji Stanisława Barańczaka, że jej zwartość i logika kompozycyjna sprawiają, iż stanowi wzorcowy materiał analityczny do ćwiczeń z poetyki¹. Ta uwaga – na poły żartobliwa, na poły pochwalna – jest bardzo trafnym komentarzem do interesującego nas tu wiersza *Bo tylko ten świat bólu*:

Bo tylko ten świat bólu, tylko ta
kula spłaszczona w lodowym imadle,
wychłostana burzami, łamana kołami
południków, trzeszcząca w granicach
grubymi nićmi szytych, tylko ta
cienka skóra skorupy ziemskiej, popękana
rzekami, wydzielająca z siebie pot mórz słonych
między ciosami lawy i ciosami słońca,

bo tylko ten świat bólu, tylko to
ciało w imadle ziemi i powietrza,
wychłostane kulami, łamane wpół ciosem
pięści, trzeszczące pod pałką
w kostnych szwach czaszki, tylko ta
cienka skorupa skóry ludzkiej, popękana
krwawo, tocząca z siebie słone morza potu
pomiędzy ciosem narodzin i śmierci,

bo tylko ten świat bólu; bo tylko ten świat
jest bólem; bo światem jest tylko ten ból.

¹ Por. J. Kwiatkowski: *Wirtuoz i moralista*. W: Tenże: *Felietony poetyckie*. Kraków 1982, s. 237. Tytuł tego felietonu jest również znakomitą definicją „podmiotu czynności twórczych” analizowanego tu wiersza: na pewno wirtuoz i na pewno właśnie moralista, a nie moralizator!

Tekst jest niezwykle precyzyjnie i konsekwentnie rozplanowany, zbudowany z jednego wielokrotnie złożonego zdania, rozciągniętego na szesnaście wersów, gdzie symetryczne względem siebie dwie ośmiowersowe strofy zostają spointowane i spięte dwuwersową klamrą, zamykającą wiersz. Rzeczą, która zwraca uwagę już przy pierwszej lekturze, jest wrażenie występowania w wierszu skałego, ograniczonego niemal manifestacyjnie materiału słownego. Na przestrzeni osiemnastu wersów identycznie brzmią wersety inicjalne strof, trzykrotnie powtórzone i powielające tytuł, a budulec metafor w obu strofach stanowią te same wyrazy: „imadło”, „wychłostana”, „trzeszcząca”, „skóra”, „ciosy”, „skorupa”... Relacje zachodzące między niemal identycznie brzmiącymi wyrażeniami obu strof, fakt, że wiersz jest jednym rozbudowanym zdaniem oraz oryginalne, zaskakujące metafory, kojarzące odległe strefy znaczeniowe – narzucają podobieństwo do Peiperowskiego „układu rozkwitania”. I aczkolwiek związek ten występuje, to nie ta tradycja stanowi istotny genotyp utworu Barańczaka².

Przyjrzyjmy się bliżej wewnętrznej konstrukcji strof. Pierwsza jest swoistym opisem, sprowadzonej do miniatury, kuli ziemskiej, globusa: „kula spłaszczona w lodowym imadle”, „łamana kołami południków”, „w granicach grubymi nićmi szytych”... Pomysłowa metafora „imadła” wydobywa zarówno geografie – skute lodem bieguny, jak i wygląd globusa zawieszonego na metalowych uchwytach, umieszczonych w miejscach odpowiadających geograficznemu położeniu lodowych obszarów.

Równocześnie „lodowe imadło” otwiera krąg semantyczny tortur, będących udziałem kuli ziemskiej, krąg ewokowany przez wyrazisty szereg określeń: „łamana kołami” (aluzja do „łamania kołem”), „trzeszcząca w granicach”, „popękana rzekami”, „wydzielająca pot mórz słonych”, „między ciosami lawy i ciosami słońca”, „wychłostana burzami”. W tym przekroju konstrukcyjnym metaforyka oscyluje wciąż między „globem ziemskim” ujętym realnie (rzeki jako „pęknięcia” powierzchni ziemi – co ewokuje realność wgłębień, nie istniejących na globusie, „lawa i słońce” – stanowiące realne wewnętrzne i zewnętrzne otocze skorupy ziemskiej czy „chło-

² Okaże się nią barok, na którą to tradycję zwrócił uwagę w odniesieniu do poezji Barańczaka J. Kwiatkowski (*Wirtuoz...*, s. 234): „To [...] barokowy czy raczej już manierystyczny konceptualista, sztukmistrz, prestidigitator słowa, jeden z najbardziej artystowskich współczesnych poetów [...] twórca kunsztownych kompozycji.” Do baroku w zakresie składni „układu rozkwitania” nawiązywał również Tadeusz Peiper, ale nasycił to innym znaczeniem. Barańczak w wielu wierszach nawiązuje do konstrukcji „Peiperowskich”, tu jednak bardziej bezpośrednio odwołuje się do tradycji barokowej. Szeroko o kontekstach barokowego w tej poezji pisze D. Pawelec w książce *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty* (Katowice 1992, s. 11–33); pośród analizowanych wierszy znajduje się kilka istotnych uwag o *Bo tylko ten świat bólu* (s. 31). Ten barokowy nurt nawiązań, nie zapośredniczony tradycją peiperowską, jest w poezji Barańczaka dość częsty – i trwały, skoro odzywa się nawet w tomie *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988* (Paryż 1988), np. w konstrukcji wiersza *Południe*. To wirtuozerski wiersz „obrazkowy”, w którym wersy obu połówek utworu symetrycznie sobie odpowiadają pod względem podobieństwa brzmień, wewnętrznych rymów itp. w odwrotnej kolejności. Interpretację tego utworu przedstawia J. Dembińska-Pawelec: *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Katowice 1999, s. 103–108.

stanie burzami” – nie dotyczące przecież globusa, tylko ziemi „prawdziwej”) a globusem („koła południków”, „imadło”, „nici granic”). W centrum jest tutaj metafora globusa, od której skojarzenia wiodą z jednej strony ku polu semantycznemu ziemi „realnej”, wskazanemu przed chwilą, z drugiej – ku polu semantycznemu „człowieka”, stanowiącemu o antropomorfizacji obrazu ziemi. Otwiera to pole skojarzeniowe świetnie wykorzystana poetycko fraza „łamana kołami / południków”, w której dzięki rozłamaniu przez granicę międzywersową zostaje wydobyta część „łamana kołami”, odwołująca się do znanego sposobu torturowania ludzi. Potem przyjdzie jeszcze „cienka skóra”, „wydzielająca z siebie pot”... Antropomorfizacja staje się wyraźna. Wzajemne relacje między tymi szeregami stylistycznymi, związki metaforyczne łączące zjawiska do tych szeregów należące, przebiegające między nimi gry językowe stworzą obraz konfrontujący te różne rzeczywistości. Zasadnicza konfrontacja dotyczyć będzie obszaru kuli ziemskiej i kręgu człowieczego, te pola semantyczne zostaną połączone parabolicznie łańcuchem tortur i cierpienia.

Strofa druga paralelnie odbija układ strofy pierwszej zarówno pod względem użytego materiału językowego (powtarzają się: „imadło”, „wychłostane”, „łamane”, „trzeszczące”, „skorupa”, „skóra”, „popękana”, „pot”, „słone morza”, „ciosy”...), jak i pod względem jego uporządkowania. Każdy kolejny wers strofy drugiej niemal powiela słownictwo, układ syntaktyczny i sylabiczny (z niewielkimi odstępstwami tylko) odpowiadającego mu numerycznie wersu strofy pierwszej:

kula spłaszczona w lodowym imadle (strofa 1, wers 2),
ciało w imadle ziemi i powietrza (strofa 2, wers 2),
wychłostana burzami, łamana kołami (strofa 1, wers 3),
wychłostane kulami, łamane wpół ciosem (strofa 2, wers 3).

Paralele są bardzo silne, nawet przerzutnia powiela przerzutnię, pokrywają się zakończenia niektórych wersów, a więc miejsca w wierszu wyraziste; efekt jest tym wyraźniejszy, że wers inicjalny strofy drugiej bardzo wiernie powtarza analogiczny wers strofy pierwszej, wyczułając na ten typ konstrukcji, dzięki czemu uwyrażnia się on w odbiorze. Przy wszystkich jednak paralelach konstrukcyjnych następuje w strofie drugiej zasadnicza zmiana, polegająca na odwróceniu hierarchii motywów. O ile w pierwszej części wiersza sfera „ludzka” stanowiła tylko tło porównawcze, metaforyczny punkt odniesienia dla sfery „ziemi”, to teraz ów świat „ziemi”, stanowi punkt odniesienia dla człowieka. Teraz „światem bólu” staje się człowiek, jego ciało:

Bo tylko ten świat bólu, tylko to
CIAŁO w imadle ziemi i powietrza.

W obszar ludzki zostają też przeniesione tortury, w strofie pierwszej związane z globem ziemskim. Nie tylko dzięki temu, że w miejsce „oprawcy” naturalnego (burze, rzeki, słońce, lawa) wmontowany zostanie człowiek (cios pięści, pałka). Człowiek w tej strofie jest nie tylko oprawcą, ale również ofiarą: to on będzie odczuwał ból. W tej strofie ilość odesłań do obszaru ludzkiego niepomrotnie wzrasta: pięść, kostne szwy czaszki, skóra, krew, pot, narodziny, śmierć, podczas gdy

w strofie poprzedniej padły tylko dwa przywołania z tego pola (pot, skóra), przywołania jednoznaczne. Z kunsztowną pomysłowością zasugerowane jest podobieństwo anatomiczne kuli ziemskiej i człowieka. Sieć rzek na ziemi staje się odpowiednikiem sieci krwioobiegu i sieci ran, kostne szwy czaszki odpowiadają liniom granic na globusie, „grubymi nićmi szytych”. Kunszt ten szczególnie wyraźnie jest widoczny w prostych z pozoru, a bardzo precyzyjnych przesunięciach składniowych, dzięki którym „pot mórz słonych” zamienia się w strofie drugiej w „słone morza potu”, a „cienka skóra skorupy ziemskiej” w „cienką skorupę skóry ludzkiej”.

Taki zabieg, niemal niedostrzegalny, niemal powtórzeniowy wzmacnia paralelę dwóch tych obszarów, człowieka i globu w tym wierszu. Wszakże jego precyzja nie na tym się kończy. W formule „pot mórz słonych” w pozycji składniowo nadrzędnej jest słowo „pot”, pochodzące z obszaru „ludzkiego”, a w pozycji składniowo podrzędnej formuła „mórz słonych”, pochodząca z obszaru „globowego”. I taka konstrukcja znajduje się w strofie pierwszej, stanowiącej opis kuli ziemskiej. Odwrotnie jest w strofie drugiej, gdzie w formule „słone morza potu” człon „globowy” jest w pozycji składniowo nadrzędnej, a człon „człowieczy” w podrzędnej.

To hierarchiczne przemieszczenie składniowe określeń w stosunku do tematów tych strof powoduje nasilenie analogii między tymi strefami – globu i człowieka – powoduje jakby możliwość ich zamienności, tożsamości: mogą te elementy jakby zamieniać się miejscami, zastępować się wzajemnie na zasadzie ekwiwalentów. Podobnie jest w przypadku formuł „cienka skóra skorupy ziemskiej” i „cienka skorupa skóry ludzkiej”. Tu bodaj jeszcze wyraźniej, gdyż określenie „skorupa”, określające wierzchnią warstwę globu, nie tylko wchodzi w obszar określenia człowieka w tej frazie, analogizując go do globu, ale uzyskuje dodatkowe znaczenie: zeskorupiałej, skatowanej skóry ludzkiej. Dzięki takim zabiegom konstrukcyjnym świat w tym wierszu staje się człowiekiem, człowiek światem – obu przysługują te same określenia, obu przysługują przemieszczenia wzajemne na zasadzie ekwiwalentów, tak, jak słone morze staje się potem ziemi, a pot człowieka staje się słonym morzem. Podstawę zaś tej analogii stanowi ból: ból, którego symptomami są określone w obu strofach szczegóły ziemi i ludzkiego ciała, szczegóły wobec siebie analogiczne.

Tak konstruowana metaforyka, wykorzystująca analogie między obrazem człowieka i obrazem świata-globu ziemskiego, pojawia się nie tylko w analizowanym wierszu:

nasz mózg ma dwie półkule
tak jak nasz glob, którego
spłaszczenie w dalszym ciągu
jest równomierne z obu stron.
(Wyciągnęliśmy właściwe wnioski)

Powietrze drży i krwawi,
bite przez słońca kułak,
lecz drga też ziemską kulą
rozdzierana przez lawy.

Między młotami skwaru
niełatwo dojść do ładu,
na nic lodowców okłady
i chłodne wachlarze szkwałów.

(Przechowywać w chłodnym miejscu)

Wszystkie te wiersze pochodzą z *Dziennika porannego*, obejmującego utwory Barańczaka z lat 1967–1971. Nietrudno zauważyć w nich i składniki słowne, i zasadę konstrukcyjną analogii, charakterystyczne dla wiersza *Bo tylko ten świat bólu*, co wskazuje, że nie jest to w tym okresie dla Barańczaka zjawisko epizodyczne, związane z jednym tylko wierszem, lecz że mamy do czynienia ze zjawiskiem powtarzalnym, więc istotnym i znaczeniowo nośnym. Zjawiskiem, które w wierszu *Bo tylko ten świat bólu* uzyskało swoje apogeum poetyckie – skryształowane w bardzo starannej i kunsztownej konstrukcji. Właśnie: kunsztownej, wirtuozerskiej.

I tutaj możemy już określić podstawową tradycję poetycką tego wiersza oraz charakterystyczny dla niego „chwyt” artystyczny, budujące jego genotyp. Ta tradycja – to barok, ten chwyt – to koncept barokowy. Koncept, który – wedle Helen Gardner³ – stanowi „porównanie, którego pomysłowość jest bardziej uderzająca, niż jego słuszność”. Zadaniem konceptu jest sprawić, byśmy uznali słuszność porównania przy równoczesnym podziwieniu dla jego pomysłowości, a nawet pod wpływem tej pomysłowości. Koncept kojarzy odległe kręgi pojęciowe – odkrywając nowe aspekty rzeczywistości i zachodzące między nimi relacje, relacje zaskakujące⁴. I tu istotny staje się epistemologiczny aspekt konceptu, prowadzący do równoczesnego poznania faktu w jego jednostkowości i uniwersalności. Efektem takiego konceptystycznego sposobu myślenia jest współbieżność oczywistości i niespodzianki⁵.

Zobaczymy więc, jak poziom uniwersum i płaszczyzna jednostkowa funkcjonuje w interesującym nas wierszu. Zamykająca wiersz dwuwiersowa pointa określa ból jako podstawowe, nieprzemijające prawo świata:

bo tylko ten świat bólu, bo tylko ten świat
jest bólem, bo światem jest tylko ten ból.

Cierpienie jest nieodłącznym atrybutem istnienia – i to prawo nie zostaje w wierszu poddane ocenie, ból nie podlega tu aksjologizacji, zostaje po prostu stwierdzo-

³ Zob. H. Gardner: *Twentieth-Century Views: John Donne*. Englewood Cliffs 1962. Formułę tę cytuję S. Barańczak w szkicu *Człowiek Donne'a*. W: *Tenże: Tablica z Macondo*. Londyn 1990, s. 148.

⁴ Szerzej pisze o tym B. Fałęcka: *Sztuka tworzenia*. Wrocław 1983, s. 7, 66–96.

⁵ Zob. Tamże, s. 67.

ny jako stały element świata i jego dziejów zarówno w wymiarze uniwersalnym, dziejów ziemi („między ciosami lawy i ciosami słońca”), jak i w wymiarze ludzkim, ograniczonym temporalnie, jednostkowym („pomiędzy ciosem narodzin i śmierci”).

Wiersz wystawia diagnozę świata, któremu cierpienie towarzyszyło od wieków. Strofa pierwsza wydobywa tę odwieczność, długotrwałość bólu, jego wrośnięcie w „długie trwanie” ziemi: sugerują ten aspekt określenia tortur, archaicznych, przywołujących przeszłość – jak ściskanie w imadle, chłosta, łamanie kołem. Także „sprawcy” tych tortur w strofie pierwszej – naturalne zjawiska atmosferyczne i geologiczne – są odwieczni, starzy jak sam glob, towarzyszący mu od zarania. Dzięki temu strofa pierwsza prezentuje jakby diachronię cierpienia świata, odwiecznego bólu, zapisanego w jego historii naturalnej.

Inaczej strofa druga, która przenosi prawo bólu w mikrokosmos ludzkiego ciała: tu następuje znamienne uwspółcześnienie. Przemiana metafor ze strofy pierwszej, ukazujących tortury, wydobywa zarówno ich aspekt kulturowy (a nie „naturalny”: żywioły zostają zastąpione przez człowieka), jak i czasowy (przyczyny bólu zostają zakorzenione we współczesności): ciało „wychłostane kulami, łamane wpół ciosem pięści, trzeszczące pod pałką w kostnych szwach czaszki”. Takie źródła bólu są tu znakiem rzeczywistości czasowo bliskiej, przywołują współczesne doświadczenia historyczne i społeczne, jak choćby wydarzenia – nie tylko polskie – 1968 roku. Jak bardzo ów ból jest zakorzeniony w codzienności poezji *Dziennika porannego*, niech zaświadczy inny wiersz:

To tylko słowo „nie”, słowo, któremu nadać
 bagaż strzaskanych kości i wylanej krwi
 [...]
 to nieświadome dzieło bólu (wszelkie prawa
 zastrzelone), którego zakrwawione kopie,
 czcionkami chłosty odbite od kości
 arkusze przeszyte nicią strzałów,
 możesz co dzień podnosić z chodników zmęczonym
 wzrokiem, wczytywać się w nie bezradnością rąk,
 to tylko słowo „nie”, ostatnie słowo
 w dziedzinie krwi – a poznasz ją zaraz na wylot
 roju pocisków z luf.
 [...]
 miej je we krwi
 która spływa kroplami po murze o świcie,
 daję tobie to słowo, jakbym dawał głowę
 za to, że ból istnieje, jakbym gardło dawał
 za sprawę żył i ścięgien i mięśni i skóry;
 czytam ci z liter bólu, ze skręconych nerwów
 pośpiesznie zapisane słowo o tych, co gotowi
 zawsze otworzyć list cudzego ciała,
 rozciąć kopertę skóry i złamać szyfr kości

(Nie)

Wiersz ten – nie tak barokowo artystowski, bardziej w konstrukcji „Peiperowski” – ukazuje w istocie ten sam współczesny świat, ogarnięty wszechstronnym bólem, dotykającym człowieka cieleśnie i egzystencjalnie, naznaczającym nawet kraj-obraz, nawet proces twórczy (obraz „drukowanego dzieła”). To nie odwieczne prawo. To rzeczywistość doświadczana historią lat sześćdziesiątych naszego wieku i społecznymi przewrotami, będącymi ostatecznym wyrazem buntu, owym słowem „nie”, „ostatnim krzykiem modlitwy krwi”, wylanej w 1968 roku.

Nieco inaczej, bardziej uniwersalizująco, demonstrowa takie prawo świata współczesnego wiersz *Kolęda*, w którym epoka zamienia „szczęśliwą gwiazdę”, pod którą urodził się człowiek, w „rozżarzony kamień obrazu”. Stąd rodzi się proroctwo, rysujące przyszłość: „będziesz odtąd na przemian raną i blizną” – bo „urodzony, czy tego chcemy czy nie, z żelaznym nożem w zębach, w stalowym czepku”.

We wszystkich przywołanych tu tekstach świat współczesny jest światem politycznym, zobrazowanym przy użyciu całego arsenału motywów, apelujących do wydarzeń politycznych. Trudno by jednak było te wiersze, oparte na tak przecież wyraźnych odwołaniach do strefy polityki, zaliczyć do poezji politycznej. Sam Barańczak pisał później:

Wydawało mi się zawsze, że niewiele wyjaśnia zaliczanie mnie do kategorii poetów „politycznych”, czy w ogóle samo – tak pospolite ostatnio – rysowanie nieprzekraczalnej linii podziału pomiędzy poezją „polityczną” (czyli złem koniecznym) a poezją „metafizyczną” (czyli tym, co porządny poeta pisać powinien i co pisałby, gdyby mu czasy pozwalały). Mógłbym tłumaczyć, że na przykład moje wiersze o betonie spółdzielczych bloków czy o staniu w kolejce pod sklepem mięsnym są w równej mierze „polityczne” jak „metafizyczne”, wynikają tak z poczucia ludzkiej solidarności, jak i z doznania ludzkiej samotności, mówią tyleż o stłamszeniu człowieka przez instytucje i ustroje, ile o krzywdach, jakie zadaje mu czas i nicość.⁶

Napisał to Barańczak w roku 1989 – ale przywołane wiersze potwierdzają to w pełni. Choć tak wyraźne w nich odesłania do doraźnej, bieżącej rzeczywistości społecznej i politycznej – przecież z reguły owa rzeczywistość doraźna zostaje wpisana w kontekst uniwersum, w kontekst praw uniesionych ponad konkretny czas historyczny. W *Kolędzie* – dla przykładu – będzie to wpisanie epoki „stalowych czepków” w kontekst formuły parafrazującej zwrot ewangeliczny, wyniesiony ponad swój czas historyczny: „to tylko tyle, ile wytrwasz na niełaskawym chlebie ciała i słonym winie krwi”. Ta uniwersalizacja jeszcze silniej wybrzmiewa w *Bo tylko ten świat bólu* – nie tylko dlatego, że współcześni obraz człowieka ze strofy drugiej zostaje kunsztownie wpisany w kontekst strofy pierwszej, w tymi samymi prawami rządzonego makrokosmosu żywiołów i „długie trwanie”. Istotna w tym wierszu jest również już cytowana pointa:

⁶ S. Barańczak: *O pisaniu wierszy*. W: Tenże: *Tablica z Macondo...*, s. 239–240.

bo tylko ten świat bólu; bo tylko ten świat
jest bólem; bo światem jest tylko ten ból.

Ta z iście barokową maestrią skonstruowana formuła, wymyślnie igrająca na krótkiej przestrzeni tymi samymi składnikami słownymi w różnych ukształtowaniach składniowych, ma jeszcze jedną cechę, widoczną na tle wcześniejszych strof utworu: jest oczyszczona z konkretnych, zmysłowo postrzegalnych zjawisk. Dwie strofy wcześniejsze wpisywały incipit „bo tylko ten świat bólu” w kontekst skonkretyzowanych wyobrażeniowo obrazów, w kontekst świata materialnego. Tu – w poincie – znika ten konkret, znika materia. Zostaje tylko samo prawo świata – ponad jego czasem, ponad jego historią, ponad jego kształtem. Zostaje tylko określenie nadrzędnej logiki dziejów, toczących się w zamkniętym kręgu cierpienia. Niemal dwadzieścia lat później Barańczak napisał słowa, które są – trudno powiedzieć, czy konkretnie zamierzonym – komentarzem do tego wiersza:

Poezja to nic innego jak wyzwanie rzucone niesprawiedliwości wpisanej w prawa wszechświata – prawa, zależnie od wyznawanej przez nas filozofii, „naturalne”, „naukowe” czy „ustanowione przez Boga” [...] stanowią jedyną dostępną nam skalę mierzenia rzeczywistości – skalę, której podziałką są rozmaite stopnie bólu [...] I tylko ten ból – dowód rzeczowy ich i zarazem mojego istnienia – jest bezsprzecznie i nieodwołalnie prawdziwy.⁷

Istnienie ludzkie, wpisane w koło universum⁸, rządzonego bólem. Wiersz *Bo tylko ten świat bólu* samą swoją konstrukcją językową sprawia wrażenie zamkniętego koła. Pointa wraca do incipitu, punkt dojścia wiersza pokrywa się z punktem wyjścia – jak w rysowaniu koła. A i sama pointa sprawia wrażenie „mówienia w kółko”, „obracania” tej samej frazy językowej. Odczucie krążenia w szczelnie zamkniętym obszarze językowym wywołuje też ściśle analogizowanie fraz metaforycznych w obu strofach, brzmiących niemal powtórzeniowo. Wreszcie symboliczny kształt koła zostaje przywołany dosłownie: „kula”, „łamana kołami”, „wychłostane kulami”, w końcu „czaszka”, też odwołująca się do kształtu kulistego. Świat

⁷ Tamże, s. 239.

⁸ D. Forstner (*Świat symboliki chrześcijańskiej*. Warszawa 1990, s. 57) pisze: „Koło, jako powracająca do samej siebie linia, której wszystkie punkty są równo oddalone od centrum, jest nie tylko najprostszą, ale także najdoskonalszą figurą. W kole nie ma niczego „przed” ani „poza”, niczego większego ani mniejszego [...] Ponieważ nie ma ani początku, ani końca, jest obrazem wieczności [...] To samo odnosi się do kuli [...] [koło i kulę – D. O.-W.] odnoszono do wiecznego kolistego ruchu kosmosu: podobnie, jak linia koła powraca do swego punktu wyjścia, tak samo ziemskie życie stworzenia.” Por. także rozważania o symbolice i znaczeniach koła w książce J. Kwiatkowskiego: *Świat poetycki Juliana Przybosa* (Warszawa 1972, s. 160–192, 55–79) oraz w szkicu M. Podraży-Kwiatkowskiej: *Mieczysław Jastrun: Koło*. (W: *Liryka polska*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Kraków 1966, s. 323–328).

wpisany w koło. Połączenie cierpienia z tym symbolicznym kręgiem nie jest w tym wierszu rzeczą w poezji Barańczaka odosobnioną. W *Pajęczynie* to zestawienie będzie jeszcze silniej widoczne, kształt koła połączy niemal wszystko:

[...] nagle:
 rozczipierzona dłoń, którą dano ci w twarz
 koło, na którym cię łamano, tarcza
 strzelnicza z twoją sylwetką,
 kręgi na wodzie, w której utonąłeś,
 twój splot słoneczny, rozjarzony bólem,
 celownik w samolocie
 pikującym nad drogą, gdzie pośród uchodźców
 osłaniasz głowę rękami, szyba
 z siecią pęknięć, gdzie były twoje oczy;

pajęczyna, koncentryczne kręgi: tak
 narasta ból; odśrodkowe promienie:
 taką gwiazdą martwą się upada;

symetryczna śmierć,
 harmonijna hańba,
 upodlenie uporządkowane;
 [...]

Zasadą konstrukcji świata we wszystkich cytowanych wersach jest zestawienie przedmiotu, ewokującego kształt koła – z zagrożeniem, bólem, nawet śmiercią. Kolisty świat osacza, jak pajęczyna, łamie jak koło tortur, dopada jak celownik samolotowej broni. Koło osacza, skazuje na mękę, nie pozostawia możliwości obrony: koło świata. Nawet w wierszu okrutnie zatytułowanym *Kołysanka*:

śpij, stół przy oknie nasiąkł krwią
 pod białym plastrem kartki, którą wczoraj
 pokryłeś literami OKRĄGLYMI, jak
 rana ранnego SŁOŃCA [...]
 [...] ze stołu krew spłynęła, lśnią czarne promienie
 OKRĄGLYCH liter, zwrócone do wewnątrz;
 w te kolczaste OBROŻE musisz wcisnąć szyję

Relację cierpienia i koła szczególnie mocno podkreśla metafora „rana ранnego słońca” – gdzie „ranego” występuje z jednej strony w znaczeniu „porannego”, z drugiej zaś w znaczeniu „okaleczonego”. Słońce zaś – przypomnijmy – zostaje skojarzone z okrągłymi literami. Wróćmy do skojarzeń z tradycją barokową. Dotychczasowe rozważania o bólu, stanowiącym w wierszu Barańczaka kategorię nadrzedną, wyznaczającą zasadnicze prawo istnienia człowieka i świata, cały czas szły

torem wyznaczonym przez metaforę tekstu. Metafora ta przekłada cierpienie na język ciała, wskazuje symptomy bólu odczuwanego bardzo konkretnie, fizycznie – „cienka skorupa skóry ludzkiej, popękana krwawo”, „łamane wół ciosem pięści”... Skojarzenia z cielesnością ewokuje przede wszystkim krąg semantyczny tortur, ale też odesłania anatomiczne: do skóry, potu, pięści, krwi, szwów czaszki. A przecież jasne jest, że nie tylko o taki ból, takie cierpienie chodzi tu naprawdę. Że plan fizycznej dosłowności kryje również sens inny, znacznie ważniejszy. Istotą tego wiersza jest ból egzystencji, trwalszy i głębszy od tego, który jest zadawany ciosem pięści lub pałą. Ten rodzaj cierpienia, będący wedle diagnozy tego wiersza podstawową kategorią ontologiczną, wyabstrahowany z dosłowności języka ciała, tkwiący w psychice, w świadomości podmiotu wiersza – został w pełni zwerbalizowany w poencie utworu, oczyszczonej z fizyczności, poencie, w której zamknięciu ból stał się całym światem podmiotu. W obrazowaniu jednak, wypełniającym wiersz, uzyskuje ten ból wymiar somatyczny, fizycznie ukonkretniony. I ten właśnie zabieg wpisuje po raz drugi, obok konceptualistycznej konstrukcji językowej, wiersz Barańczaka w tradycję liryki barokowej, która chętnie i nader często korzystała z arsenału słownictwa dosłowności i cielesności, w której też odczucia moralne przybierały kształt somatyczny, fizyczny, uzyskiwany przez użycie słownictwa anatomicznego, często wręcz „medycznego”⁹. W religijnym skądinąd wierszu *Pokuta w kwartanie* Stanisław Herakliusz Lubomirski pisał – a miał na myśli wady i cnoty charakterologiczne:

Brzuch mi był bogiem i tak bogów wiele
Miałem, jako mam zmysłów w moim ciele [...]
Tyś badacz nerek i najskrytszych złości,
Cóż Ci mam swoje wyliczać sprośności? [...]
Ale śmiem, Panie, bo wiem, że część ciała
Mojego w niebie chwały Twej dostała.

Jeszcze wyraźniejszy związek z barokową tradycją można wykazać przez zestawienie wiersza Barańczaka z utworem Uldaryka Krzysztofa Radziwiłła *Elegia jak się świat obraca, nienawiścią lub też miłością*. Zwrócić tu wypadnie uwagę na podobieństwo kręgów metaforycznych i motywów występujących w obu tekstach:

Już niestateczność żadnej nie ma wiary,
Świat niestateczny kołem się obraca,
Cypryjskie dziecko, gdy też gna bez miary,
Zdradliwie toczy piłkę, życie skraca.
Jako krążący wichur go uderza
Kiedy go z ziemi na powietrze wznosi,

⁹ Zob. S. Nieznanowski: *Początki baroku w poezji polskiej*. W: Tenże: *Studia i wizerunki*. Warszawa 1989, s. 86.

[...]

Da plaga umysł, plag dziecinne razy
Tak zaś są ciężkie, zostawują znaki.
Bije nienawiść świat ten tyle razy,
Bije i miłość, raz ich jest jednaki.
Tu gniew, nienawiść, łzy, krzyk, męka ściga
Państwo Danaï już jest w zamieszaniu,
Tu pyszną Troję pożar już osiąga,
Tu Grecji zguba w złych bogiń obraniu.

Świat ogarnięty cierpieniem, poddawany zmiennym, acz jednakowo bolesnym torturom („Bije nienawiść... Bije i miłość... raz ich jest jednaki”), połączenie trwania w męce z kształtem koła („Świat... kołem się obraca... toczy piłkę, życie skraca”), przełożenie egzystencjalnego prawa bólu na plastyczny i zmysłowy język doznań fizycznych – to wyraziste „miejsca wspólne” poetyki barokowej i wiersza Barańczaka.

Kolejny raz nasuwa się pytanie o funkcję tych wszystkich wskazanych i opisanych zabiegów konstrukcyjnych, tak bardzo zróżnicowanych, wymyślnych i kunsztownych, odsyłających do finezyjnej wrażliwości czytelnika, kształtowanej na wyśmakowanym barokowym koncepcie – koncepcie, który nasuwa przecie nieodparcie myśl o wyrafinowanej „zabawie” językową grą, o swoistej ludyczności. Gdy zważy się na przejmujący ciężar problematyki tego wiersza, na jego wstrząsającą wymowę, gdy zważy się na „lekkość” tej gry konstrukcyjnej, która myśl wiedzie nie w stronę przeżycia wstrząsu, ale przeżycia podziwu dla maestrii językowej, bardzo wyrafinowanej i eleganckiej „zabawy”, gdy – słowem – zobaczy się to zderzenie „wstrząsu” i „sztukmistrzostwa”, nasuwa się wrażenie głębokiego rozziwmu między problematyką wiersza Barańczaka a jej nazbyt jakby tu „efekownym” sformułowaniem poetyckim. To tak, jakby dwie warstwy tego wiersza pisało dwóch różnych ludzi. Jedna warstwa wyklucza dystans, prowokuje wstrząs, zmusza do pozabawionego dystansu przeżycia owego widoku skatowanego człowieka, jego splekanej skóry, pokrytej zeskorupiałą krwią, jego męki, ujawnionej wydzielanym „morzem potu”. Tu nie ma miejsca na wyrafinowaną zabawę językową. Tu jest miejsce na krzyk. A ten drugi człowiek piszący ten wiersz, jakby nie zwracał uwagi na to, co poprzedni zarysował w przejmujących obrazach. Tworzy wymyślne figury metaforyczne, konstruuje wyrafinowane paralele konstrukcyjne, jest jakby pochłonięty nie przez człowieczą problematykę męki – ale przez wyrafinowaną grę formy poetyckiej, przez sztukmistrzostwo, przez rozsmakowanie się w efektownej zabawie językowej. Jakby ten wiersz pisało dwóch różnych – powtórzmy – ludzi!

Ale to przecież jeden człowiek, jeden podmiot przemawia z tego wiersza. Tak, jak w jednych i tych samych formułach, w tych samych zdaniach istnieje przejmujące określenie cierpienia i wyrafinowana gra. Są nierozdzielne. A przecież zdystansowane wobec siebie.

I to właśnie najbardziej przejmuje. Jakby ten człowiek, mówiący ten okrutny wiersz, chciał się wobec tej problematyki zdystansować, opanować ją. Jakby chciał

ukryć swój wstrząs za palisadą owych wymyślnych, konceptualistycznych figur językowych. Jakby od tego skatowanego świata chciał uciec, w wyrafinowaną, wyśmakowaną formalnie sztukę. To nie jest wiersz chłodny. To jest wiersz dramatyczny, również w sferze podmiotu go wypowiadającego. Podmiotu, który jest wstrząśnięty widokiem tego świata, jaki opisuje: świadczy o tym dobitność określeń obrazu cierpienia. Widoku tak przerażającego, że chce się od niego zdystansować, pograć w grze formy, uciec od czynności obserwatora widoku nie do zniesienia w czynności sztukmistrza, w dystans kunsztu. I w tej ucieczce jest właśnie protest przeciw opisywanemu światu. Protest nie zwerbalizowany wprost, ale zademonstrowany owym usiłowaniem ucieczki od przeżycia widoku cierpienia – w pochłonięcie grą konceptualistycznej formy.

Pisze Barańczak:

Niezależnie od tematu, adresu, okoliczności powstania – poezja jest zawsze taką czy inną formą p r o t e s t u. I jest rzeczą naprawdę drugorzędną, czy ból, przeciw któremu protestuje, wziął się z uderzenia bardzo konkretną i „polityczną” pałką, czy z uświadomienia sobie uniwersalnej i „metafizycznej” nieuchronności śmierci.¹⁰

Uderzenie „bardzo konkretną i »polityczną« pałką” i „metafizyczna nieuchronność śmierci”. Rzecz w tym, iż w wierszu Barańczaka obie te kategorie są z równą wyrazistością zarysowane. Gdy czyta się strofę drugą jako strofę wyosobnioną, jako odrębny od reszty wiersza obraz poetycki, uderza ona gęstością i siłą aluzji do konkretnej sytuacji politycznej i jej legendy. To niemal symboliczny dla marca – a i późniejszych wydarzeń, po prostu dla określonego systemu politycznego określonych lat – motyw właśnie „pałki” milicyjnej, to motyw fizycznego pobicia, owa „cienka skorupa skóry ludzkiej, popękana krwawo”. To strofa wyraziście polityczna. Włączona wszakże licznymi nićmi konstrukcyjnymi w kontekst strofy pierwszej, rysującej obraz umęczonego globu – uzyskuje kategorię szerszą, kategorię zuniwersalizowaną, kategorię „praw świata”. To już nie polityka, ale metafizyka, nie „konkretna polityczna pałka”, ale „metafizyczna nieuchronność cierpienia”, nieuchronność ogarniająca sobą cały glob i wszelki czas. Tu też ujawnia się pierwsza podstawowa rola konstrukcji tego wiersza jako barokowego „konceptu” – rola strukturalnej aluzji do barokowej liryki metafizycznej, która taki właśnie, konceptualistyczny styl uprawiała. Ten styl konstrukcyjny, to przywołanie określonej tradycji literackiej, związanej z określonym typem problematyki, problematyki właśnie metafizycznej.

W swojej wypowiedzi publicystycznej, mówiącej o jego poezji, Barańczak – pisząc o rzeczach dramatycznych – użył znamiennych określeń:

Bo w samej rzeczy, na cóż tu można liczyć? Biorąc udział w tym nie kończącym się skeczu, poeta stoi przecież naprzeciw partnera niezmordowa-

¹⁰ S. Barańczak: *O pisaniu wierszy...*, s. 240.

nego i bez trudu zagłuszającego jego głos [...] Prostopadły partner komika koniec końców musi się okazać ofiarą jego szyderstwa – do świata, nie do poety należy ostateczna pointa.¹¹

„Skecz”, „partner komika”... Określenia dystansujące, określenia z kategorii zabawy i gry, a nie dramatu, nie tragedii. Mowa przecież o najtragiczniejszej z możliwych sytuacji człowieka w świecie, sytuacji nieuchronnej klęski. A określenia jakże odmienne, jakże odległe od tego typu przeżywania świata, jakże się wobec tej sytuacji dystansujące! I tu miejsce na drugą rolę stylu konceptualistycznego: barokową rolę maestrii poetyckiej, właśnie zabawy, właśnie igrania formalną konstrukcją, dystansującą wobec ukazywanej problematyki. Wstrząsająco głęboki i wstrząsająco finezyjny to wiersz.

¹¹ Tamże.

Danuta Opacka-Walasek

Der kluge Barock von Barańczak

Zusammenfassung

Der Artikel befaßt sich mit der Analyse und Interpretation eines der besten Gedichte von Barańczak *Bo tylko ten świat bólu* (*Denn nur diese Welt des Schmerzes*). Zuerst enthüllt die Analyse die avantgardistische Tradition, die den wesentlichen Baumaterial des Werkes ausmacht (die „Anordnung des Aufblühens“ von Peiper), dann zielt die Analyse auf die Enthüllung und des Herausheben des Kontextes, der wesentlicher für die Konstruktion und den Ausdruck des Gedichtes ist: der metaphysischen Barocklyrik, des Barockkonzeptes.

Die Interpretation des Gedichtes von Barańczak wird zweispurig durchgeführt, einerseits hebt sie die Neue-Welle-Konvention hervor, andererseits die für die Bedeutungen des Textes prinzipielle – metaphysische und symbolische Konstruktion. Das Gedicht wird auf der Figur eines Kreises gebaut, verweist auf seine komplizierten symbolischen Konnotationen und durch seine Konstruktion schließt es sich in der Gestalt des Kreises. Es überträgt auf die Barockart die metaphysischen Kategorien (Leiden) auf die somatischen (Schmerz), verbindet die Erde mit dem Menschen in ihren Empfindungen, zeigt den Leid als einen unerläßlichen Bestandteil jeder Existenz, als sein am meisten gemeistertes Element. Das Gedicht schwingt über der politischen Gegenwart, aus der es herauswächst und stellt ergreifend eine tragische Diagnose der Weltkonstruktion und dem Schicksal des mit ihm verbundenen Menschen, seine Idee ist universell, metaphysisch.

Danuta Opacka-Walasek

A Wise Baroque of Barańczak

Summary

The author focuses on the analysis and interpretation of one of the best Barańczak's poems *Bo tylko ten świat bólu* (*Only this world of pain*). Firstly, she reveals tradition of avanguardia that constitutes the essential constructive element of the poem (Peiper's "blooming structure"), and then the analysis tends to revelation and exposition of a context far more important for the structure and meaning of the poem: baroque metaphysical lyric and baroque concept.

The interpretation of the poem is carried on in two directions: on the one hand it exposes features of the "new wave" style, on the other hand – its metaphysical, symbolic layer, essential for the meaning of the text. The poem's construction is founded on the shape of a circle, refers to its complex symbolic connotations, and due to its structure, it is contained within a circular form. According to baroque principles it translates metaphysical categories (suffering) into somatic ones (pain); it connects experience of the Earth and a man, shows suffering as an inherent constituent of every being, as its most perfected element.

Rising above current political situation where it is rooted, the poem gives an impressively tragic diagnosis defining the construction of the world and the fate of man, bound with it; its message is metaphysical, universal.